Situaciones Infantiles De Angustia Reflejadas En Una Obra De Arte Y En El Impulso Creador

Melanie Klein



SITUACIONES INFANTILES DE ANGUSTIA REFLEJADAS EN UNA OBRA DE ARTE Y EN EL IMPULSO CREADOR

Melanie Klein

(1929)

Mi tema principal es el interesantísimo material psicológico subyacente a una ópera de Ravel, que actualmente se representa en Viena. Mi relato de su contenido está tomado casi textualmente del resumen de Eduard Jacob en el Berliner Tageblatt.

Un niño de seis años está sentado ante sus deberes, pero no los hace. Mordisquea su lapicera y despliega ese estadío final de la pereza en el que el ennui ha pasado a ser cafard. "No quiero hacer los estúpidos deberes", exclama en dulce voz de soprano. "Quiero ir a pasear al parque. ¡Lo que más quisiera es comerme todas las tartas del mundo, o tirar de la cola del gato o arrancar todas las plumas del loro! ¡Quisiera reprender a todos! Ante todo quisiera poner a mamá en el rincón." Se abre ahora la puerta. Todo lo que hay sobre el escenario es muy grande -para destacar la pequeñez del niño- de modo que todo lo que vemos de su madre es una falda, un delantal y una mano. Un dedo lo señala y una voz pregunta afectuosamente si ha hecho los deberes. El niño se revuelve con rebeldía en su silla y le saca la lengua. Ella se va. Todo lo que oímos es el ruido de su falda y las palabras: "¡Tendrás pan seco y nada de azúcar para tu té!"

El niño estalla de rabia. Salta, tamborilea en la puerta, hace caer de la mesa la tetera y la taza, de modo que se rompen en mil pedazos. Trepa al asiento de la ventana, abre la jaula y trata de molestar a la ardilla con su lapicera. La ardilla se escapa a través de la ventana abierta. El niño salta de la ventana y coge al gato. Chilla y blande las tenazas, atiza furiosamente el fuego de la parrilla abierta, y con sus manos y pies empuja la marmita dentro de la habitación. Se escapa una nube de cenizas y humo. Blande las tenazas como una espada y empieza a desgarrar el empapelado. Luego abre la caja del reloj de la pared y arrebata su péndulo de cobre. Vierte la tinta sobre la mesa. Los cuadernos y libros vuelan por el aire. ¡Hurra!...

Las cosas que ha maltratado se animan. Un sillón rehusa dejarlo sentar encima o usar los almohadones para dormir sobre ellos.

La mesa, la silla, el banco y el sofá levantan súbitamente sus brazos y exclaman: "¡Fuera con esta sucia criaturita!" El reloj tiene un terrible dolor de estómago y empieza a dar la hora como loco. La tetera se apoya sobre la taza y empiezan a hablar en chino. Todo sufre un cambio aterrador. El niño retrocede contra la pared y tiembla de miedo y desolación. La estufa le escupe una ducha de chispas. Se esconde tras los muebles. Los jirones del empapelado que desgarra empiezan a balancearse y se yerguen,

mostrando pastoras y ovejas. La flauta del pastor hace oír un lamento desgarrador; el rasgón del papel que separa a Corydon de su Amaryllis, se ha convenido en un rasgón en la tela del mundo. Pero el triste cuento se desvanece. De la cubierta de un libro, como si saliera de la casilla de un perro, emerge un hombrecito. Sus ropas están hechas de números, y su sombrero es como una pi . Sostiene una regla y salta por la habitación con pequeños pasos de danza. Es el espíritu de las matemáticas, y empieza a examinar al niño: milímetro, centímetro, barómetro, trillón-ocho y ocho son cuarenta. Tres veces nueve es dos veces seis. El niño desfallece. Casi sofocado se refugia en el parque que rodea la casa. Pero allí otra vez el clima infunde terror, insectos, ranas (lamentándose en suaves tercetos), un tronco de árbol lastimado, que rezuma resina en lentas notas de bajo, libélulas y adelfas, todos tocan al recién llegado. Búhos, gatos y ardillas vienen en multitud. La disputa sobre quién va a morder al niño se convierte en una lucha mano a mano. Una ardilla que ha sido mordida cae al suelo, gritando, al lado del niño. El instintivamente se quita la bufanda y venda la pata del animalito. Hay gran asombro entre los animales, que se reúnen vacilando en segundo plano. El niño ha murmurado: "¡Mamá!" Es restituido al mundo humano de protección, de "ser bueno". "Este es un buen chico, un chico que se porta muy bien", cantan los animales muy seriamente en una suave marcha -el final de la pieza- mientras abandonan el escenario. Algunos de ellos no pueden contenerse de exclamar: "¡Mamá!"

Examinaré ahora más estrechamente los detalles con que se expresa el placer del niño en la destrucción. Me parece que evocan la situación infantil temprana que en mis escritos más recientes he descrito como importancia fundamental tanto para la neurosis como para el desarrollo normal de los varones. Me refiero al ataque al cuerpo de la madre y al pene del padre dentro de ella. La ardilla de la jaula y el péndulo arrancado del reloj son símbolos claros del pene en el cuerpo materno. El hecho de que es el pene del padre y que está en el acto del coito con la madre está indicado por la rajadura en el empapelado que "separa a Corydon de su Amaryllis", de la que se ha dicho que para el niño se ha convertido en "un rasgón en la tela del mundo". Ahora bien, ¿qué armas emplea el niño en sus ataques a los padres unidos? La tinta venida sobre la mesa, la marmita vaciada, de la que escapa una nube de ceniza y humo, representan el arma que todo niño pequeño tiene a su disposición: el recurso de ensuciar con excrementos. Romper cosas, desgarrarlas, usar las tenazas como espada, esto representa las otras armas del sadismo primario del niño, quien emplea sus dientes, uñas, músculos, etcétera.

(Melanie Klein parece referirse aquí a la letra griega T.

En mi articulo ante el último Congreso (1928) y en otras ocasiones en nuestra Sociedad, he descrito esta fase temprana del desarrollo, cuyo contenido es el ataque al cuerpo de la madre con todas las armas de que dispone el sadismo del niño. Ahora, empero, puedo ampliar este enunciado anterior y decir más exactamente dónde debe insertarse esta fase en el esquema del desarrollo sexual propuesto por Abraham. Mis resultados me llevan a concluir que la fase en que el sadismo está en su apogeo en todos los campos de que deriva, precede a la primera fase anal y adquiere una significación especial del hecho de que es también en este estadío del desarrollo donde las tendencias edípicas aparecen por primera vez. Es decir, que el conflicto edípico empieza bajo la completa dominación del sadismo. Mi suposición de que la formación del superyó sigue de cerca al principio de las tendencias edípicas, y que por consiguiente el yo cae bajo la influencia del superyó incluso en este período temprano, explica según creo por qué esta influencia es tan tremendamente poderosa. Porque, cuando los objetos están introyectados, el ataque dirigido hacia ellos con todas las armas del sadismo provoca el terror del sujeto a ser atacado en forma análoga por los objetos externos e internalizados. Quería recordaros estos conceptos míos porque con ello puedo tender un puente con un concepto de Freud: uno de los más importantes entre las nuevas conclusiones que nos ha presentado en Inhibición, síntoma y angustia, es decir, la hipótesis de una temprana situación infantil de angustia o peligro. Creo que esto pone al trabajo analítico sobre una base más firme y precisa aun que la que ha tenido hasta ahora, y da así a nuestros métodos una dirección todavía más clara. Pero a mi entender también hace al análisis una nueva exigencia. La hipótesis de Freud es que hay una situación infantil de peligro que sufre modificaciones en el curso del desarrollo, y que es la fuente de la influencia ejercida por una serie de situaciones de angustia. Ahora bien, la nueva exigencia hecha al análisis es ésta: que el análisis debe descubrir por completo estas situaciones de angustia directamente hasta lo que yace en lo más profundo. Esta exigencia de un análisis completo se vincula con la que Freud sugiere como exigencia nueva en la conclusión de su "Historia de una neurosis infantil", donde dice que un análisis completo debe revelar la escena primaria. Esta última exigencia puede tener su pleno efecto sólo en unión con lo que acabo de presentar. Si el analista tiene éxito en la tarea de descubrir las situaciones infantiles de peligro, elaborar su resolución y dilucidar en cada caso individual las relaciones entre las situaciones de angustia y la neurosis por una parte, y con el desarrollo del yo por la otra, entonces, según creo, logrará más completamente el objetivo principal de la terapia psicoanalítica: la remoción de las neurosis. Por consiguiente, me parece que todo lo que puede contribuir a la dilucidación y descripción exacta de

las situaciones infantiles de angustia es de gran valor, no sólo desde el punto de vista teórico, sino también terapéutico.

Freud supone que la situación infantil de peligro puede ser reducida en última instancia a la pérdida de la persona amada (anhelada). Piensa que en las niñas la pérdida del objeto es la situación de peligro que actúa más poderosamente; en los varones es la castración. Mi trabajo me ha probado que estas dos situaciones de peligro son modificación de otras más tempranas aun. He descubierto que en los varones el miedo a la castración por el padre está conectado con una situación especial que según creo resulta ser la más temprana situación de angustia. Como he señalado, el ataque al cuerpo de la madre, cuyo momento psicológico es el apogeo de la fase sádica, implica también la lucha con el pene del padre dentro de la madre. El hecho de que esté en cuestión una unión de ambos padres imparte especial intensidad a esta situación de peligro. En concordancia con el sádico temprano superyó, que ya se ha establecido, estos padres unidos son agresores extremadamente crueles y muy temidos. Así la situación de angustia relacionada con la castración por el padre es una modificación en el curso del desarrollo de la situación de angustia más temprana, tal como la he descrito.

Ahora bien, creo que la angustia engendrada por esta situación está claramente representada en el libreto de la ópera que fue el punto de partida de mi artículo. Al examinar el libreto he tratado ya con algún detalle una fase, la del ataque sádico. Consideremos ahora qué sucede luego de que el niño ha dado rienda suelta a su anhelo de destrucción.

Al principio del resumen su autor menciona que todas las cosas del escenario son muy grandes para acentuar la pequeñez del niño. Pero la angustia del niño le hace parecer gigantescas las cosas y las personas, mucho más allá que la diferencia real de tamaño. Además, vemos lo que descubrimos en el análisis de cualquier niño: que las cosas representan seres humanos, y por consiguiente, son objetos de angustia. El autor de la síntesis escribe lo siguiente: "Las cosas maltratadas empiezan a vivir". El sillón, los almohadones, mesa, silla, etc., atacan al niño, se rehusan a servirlo, lo dejan afuera. Encontramos que las cosas para sentarse y descansar sobre ellas, tanto como las camas, aparecen por lo general en el análisis de niños como símbolos de la madre protectora y amante. Los rasgones del empapelado representan el interior dañado del cuerpo materno, mientras que el viejo hombrecito de los números que sale de la cubierta del libro es el padre (representado por su pene), ahora en carácter de juez, y que está por pedir al niño, que desfallece de angustia, que dé cuentas del daño y el robo cometido en el cuerpo de la madre. Cuando el niño escapa al mundo de la naturaleza, vemos cómo ésta toma el rol de la madre, a la que ha agredido. Los animales hostiles representan una

multiplicación del padre, al que también ha atacado, y también los niños que supone que están dentro de la madre. Vemos los incidentes que tuvieron lugar dentro de la habitación reproducidos ahora en mayor escala en un espacio más amplio y con mayor número. El mundo, transformado en el cuerpo de la madre, enfrenta hostilmente al niño y lo persigue.

En el desarrollo ontogenético el sadismo es superado cuando el sujeto avanza en el nivel genital. Cuanto más poderosamente se instaura esta fase, más capaz se vuelve el niño de amor objetal, y de vencer su sadismo por me dio de compasión y simpatía. Este paso del desarrollo se muestra también en el libreto de Ravel: cuando el niño siente piedad de la ardilla herida, y va en su ayuda, el mundo hostil se torna amistoso. El niño ha aprendido a amar y cree en el amor. Los animales concluyen: "Este es un buen chico; un chico que se porta muy bien". El profundo insight psicológico de Colette -que escribió el libreto de la ópera- se muestra en la forma en que tiene lugar la transformación de la actitud del niño. Cuando cuida a la ardilla herida murmura "mamá". Los animales que lo rodean repiten esta palabra. Es esta palabra redentora la que ha dado su titulo a la ópera: "La palabra mágica" (Das Zauberwort). Pero aprendemos también del texto cuál es el factor que ha contribuido al sadismo del niño. El dice: "¡Quiero ir a pasear por el parque! ¡Quiero ante todo comerme todas las tartas del mundo!" Pero la madre lo amenaza con darle té sin azúcar y pan seco. La frustración oral que convierte a la "madre buena" indulgente en la "madre mala" estimula su sadismo.

Pienso que podemos comprender ahora por qué el niño, en vez de hacer tranquilamente sus deberes, se ha visto involucrado en una situación tan displacentera. Tenía que ser así, porque fue conducido a ella por la presión de la antigua situación de angustia que nunca había dominado. Su angustia fortifica la compulsión de repetición, y su necesidad de castigo contribuye a la compulsión (que se ha hecho ahora muy fuerte) a procurarse un castigo real para que la angustia sea apaciguada por un castigo menos grave que el que la situación de angustia le hace anticipar. Estamos bastante familiarizados con el hecho de que los niños son traviesos porque quieren ser castigados, pero parece de la mayor importancia descubrir qué papel representa la angustia en este anhelo de castigo, y cuál es el contenido ideatorio que subyace a esta angustia urgente.

Ilustraré ahora con otro ejemplo literario la angustia que he encontrado conectada con la primera situación de peligro en el desarrollo de una niña.

En un artículo titulado "El espacio vacío", Karin Michaelis da un relato del desarrollo de su amiga, la pintora Ruth Kjär. Ruth Kjär poseía un notable sentido artístico, que empleaba especialmente en el arreglo de su casa, pero no tenía pronunciado talento creador. Hermosa, rica e

independiente, pasaba gran parte de su vida viajando, y constantemente dejaba su casa, en la que había gastado tantos cuidados y gusto. A veces era presa de accesos de profunda depresión, que Karin Michaelis describe como sigue: "Había sólo un punto negro en su vida. En medio de la felicidad que era natural en ella, y que parecía sin perturbaciones, se hundía repentinamente en la más profunda melancolía. Una melancolía suicida. Si trataba de explicar esto, decía algo así: ´Hay un espacio vacío en mí, que nunca puedo llenar´".

Llegó el momento en que Ruth Kjär se casó, y parecía perfectamente feliz. Pero luego de poco tiempo reaparecieron los accesos de depresión. En las palabras de Karin Michaelis: "El maldecido espacio vacío estaba, una vez más, vacío". Dejaré a la escritora hablar por si misma: "Os he dicho ya que su hogar era una galería de arte moderno. El hermano de su marido era uno de los más grandes pintores del país, y sus mejores cuadros decoraban las paredes de la habitación. Pero antes de la Navidad el cuñado se llevó un cuadro, que sólo le había prestado. El cuadro fue vendido. Esto dejó un espacio vacío en la pared, que en alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espacio vacío dentro de ella. Cayó en un estado de la más profunda tristeza. El espacio en blanco de la pared la hizo olvidar su hermoso hogar, su felicidad, sus amigos, todo. Por supuesto, se podía conseguir un nuevo cuadro, y se lo conseguiría, pero eso llevaba tiempo; uno tenia que buscar para encontrar el cuadro justo.

"El espacio vacío se burlaba horriblemente de ella.

"Marido y mujer estaban sentados uno frente a otro a la mesa del desayuno. Los ojos de Ruth estaban velados de desesperanza. Pero de repente su rostro quedó transfigurado por una sonrisa. '¡Te diré lo que se me ocurre! Creo que trataré de pintarrajear un poco yo misma en la pared, hasta que consigamos un nuevo cuadro.' 'Hazlo, mi querida', dijo el marido. Era seguro que cualquier pintarrajeo que hiciera no resultaría monstruosamente feo.

"Apenas había dejado él la habitación cuando, en perfecto rapto, había telefoneado para pedir las pinturas que solía usar su cuñado, pinceles, paleta, y todo el resto del 'equipo', para que se lo enviaran inmediatamente. Ella misma no tenía la más remota idea de cómo empezar. Nunca había sacado pintura de un tubo, puesto la base en el lienzo, o mezclado colores en la paleta. Mientras que las cosas encargadas estaban en camino, se paró frente a la vacía pared con un trozo de tiza negra en la mano e hizo trazos al azar, como le venían a la imaginación. ¿Tendría que tomar el automóvil y correr a ver a su cuñado para preguntarle cómo se pinta? ¡No, antes preferiría morir!

"Hacia el atardecer retornó su esposo, y ella corrió a recibirlo con febril brillo en sus ojos. ¿Es que estaba por enfermarse? lo atrajo con ella,

diciendo: '¡Ven, verás!' Y él vio. No podía apartar su mirada de lo que se veía, no podía entender, no lo creía. No podía creerlo. Ruth se arrojó al sofá exhausta, desfallecida: '¿Lo crees posible?'

"La misma tarde mandaron a buscar al cuñado. Ruth palpitaba de ansiedad por el veredicto del conocedor. Pero el artista exclamó inmediatamente: '¿No te imaginarás que me vas a convencer de que tú lo pintaste? ¡Qué mentira infame! Este cuadro fue pintado por un artista experimentado. ¿Quién demonios es? No lo conozco!

"Ruth no podía convencerlo. El pensaba que le estaban haciendo una broma. Y al retirarse, su despedida fue: '¡Si tú lo pintaste, yo voy a ir a dirigir una sinfonía de Beethoven en la Capilla Real mañana, aunque no sé ni una nota de música!'

"Esa noche Ruth no pudo dormir mucho. El cuadro de la pared había sido pintado, eso era seguro, no era un sueño. Pero, ¿cómo había sucedido eso? ¿Y qué vendría después?

"Estaba febril, devorada por un ardor interno. Debía probarse a si misma que la divina sensación, el inexpresable sentimiento de felicidad que habla sentido podía repetirse."

Karin Michaelis agrega entonces que después de este primer intento, Ruth Kjär pintó varías obras maestras, y las exhibió ante los críticos y el público.

Karin Michaelis anticipa una parte de mi interpretación de la angustia relacionada con el espacio vacío en la pared al decir: "En la pared había un espacio vacío, que en alguna forma inexplicable parecía coincidir con el espa cio vacío dentro de ella". Ahora bien, ¿cuál es el significado de este espacio vacío dentro de Ruth, o más bien, para decirlo más exactamente, de la sensación de que a su cuerpo le faltaba algo?

Aquí ha venido a la conciencia una de las ideas conectadas con la angustia, que en el articulo que leí ante el último Congreso (1928) describí como la angustia más profunda experimentada por las niñas. Es el equivalente de la castración en varones. La niña tiene un deseo sádico, originado en los estadíos tempranos del conflicto edípico: robar los contenidos del cuerpo de la madre, es decir, el pene del padre, las heces, los hijos, y destruir a la madre misma. Este deseo provoca la angustia de que la madre a su vez le robe a ella de sus propios contenidos (especialmente de hijos) y de que su cuerpo sea destruido y mutilado. A mi entender, esta angustia que he descubierto en el análisis de niñas y mujeres como la más profunda angustia, representa la primera situación de peligro de la niña. He llegado a ver que el terror a estar sola, a la pérdida de amor y a la pérdida del objeto de amor -que Freud sostiene que es la situación infantil básica de peligro en las niñas-, es una modificación de la situación de angustia que acabo de describir. Cuando la niña que teme que la madre agreda su

cuerpo, no puede ver a su madre, esto intensifica la angustia. La presencia de la madre real, amante, disminuye el miedo a la madre terrorífica, cuya imagen introyectada está en la mente de la niña. En un estadío posterior del desarrollo el contenido del miedo cambia: la madre real, amante, puede perderse y la niña quedará sola y abandonada.

Al buscar la explicación de estas ideas, es instructivo considerar qué tipo de cuadros ha pintado Ruth Kjär desde su primer intento, cuando llenó el espacio vacío de la pared con la figura en tamaño natural de una negra desnuda. Aparte de un cuadro de flores, se ha dedicado a los retratos. Ha pintado dos veces a su hermana menor, que vivió en su casa y pasó para ella, y además, el retrato de una mujer anciana y otro de su madre. Karin Michaelis describe los dos últimos como sigue: "Y ahora Ruth no puede detenerse. El cuadro siguiente representa a una anciana que lleva la marca de los años y de las desilusiones. Su piel está arrugada, su pelo descolorido, sus ojos suaves y cansados muestran pesadumbre. Mira ante sí con la resignación desconsolada de la ancianidad, con una mirada que parece decir: 'No os preocupéis ya más por mi. Mi vida está tan cerca del fin!'

"No es ésta la impresión que recibimos de la última obra de Ruth, el retrato de su madre, una irlandesa-canadiense. Esta señora tiene mucho tiempo ante si, antes de que deba poner los labios para la copa del renunciamiento. Delgada, imperiosa, desafiante, está allí, parada con un chal color de luna sobre sus hombros; da el efecto de una soberbia mujer de tiempos primitivos que en cualquier momento puede entrar en combate con los niños del desierto, con sus manos desnudas. ¡Qué mentón! ¡Qué fuerza en la altanera mirada!

"El espacio vacío ha sido llenado."

Es obvio que el deseo de reparar, de arreglar el darlo psicológicamente hecho a la madre, y también restaurarse a sí misma, estaban en el fondo del impulso a pintar estos retratos de sus parientes. El de la anciana, en el umbral de la muerte, parece ser la expresión del deseo sádico primario de destruir. El deseo de la niña de destruir a su madre, de verla vieja, gastada, desfigurada, es la causa de la necesidad de representarla en plena posesión de fuerza y belleza. Al hacerlo, la hija puede apaciguar su propia angustia y puede tratar de reparar a la madre y hacerla nueva a través del retrato. En los análisis de niños, cuando la representación de deseos destructivos es seguida de la expresión de tendencias reactivas, encontramos constantemente que el dibujo y la pintura son utilizados como medios de reparar a la gente. El caso de Ruth Kjär muestra claramente que esta angustia de la niña es de la mayor importancia para el desarrollo del yo en las mujeres, y es uno de los incentivos de realizaciones. Pero, por otra parte, esta angustia puede ser la causa de grave enfermedad y muchas inhibiciones. Como en el miedo de

castración del varón, el efecto de la angustia sobre el desarrollo del yo depende del mantenimiento de cierto equilibrio óptimo y del interjuego satisfactorio entre los diversos factores.